
Nuevas cuentistas españolas frente al feminismo

Teoría y producción

María del Mar López-Cabrales



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3303>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.3303

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 junio 2014

Paginación: 439-449

ISBN: 978-2-86781-931-5

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

María del Mar López-Cabrales, « Nuevas cuentistas españolas frente al feminismo », *Bulletin hispanique* [En línea], 116-1 | 2014, Publicado el 01 junio 2017, consultado el 22 mayo 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3303> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3303>

Tous droits réservés

Nuevas cuentistas españolas frente al feminismo: Teoría y producción

MARÍA DEL MAR LÓPEZ-CABRALES
Colorado State University

À partir de El jardín de la Señora Mussorgsky de Soledad Puértolas et de En desierta playa de Belén Gopegui, ainsi que d'interviews des auteures, cette note présente une génération d'écrivaines capables d'assumer l'écriture féminine en dépit de la récession, notamment en Espagne, des mouvements féministes.

Mots-clés : féminisme, écriture des femmes, interview, théorie, Belén Gopegui, Soledad Puértolas.

Basada en El jardín de la Señora Mussorgsky de Soledad Puértolas y En desierta playa de Belén Gopegui, así como en entrevistas de las autoras, presenta esta nota a una generación de escritoras capaces de asumir la escritura femenina a pesar de la recesión, notable en España, de los movimientos feministas.

Palabras claves: feminismo, escritura de mujer, entrevista, teoría, Belén Gopegui, Soledad Puértolas.

Basing ourselves upon El Jardín de la Señora Mussorgsky by Soledad Puértolas and En Desierta Playa de Belén Gopegui as well as interviews from the authors, this article presents a generation of female writers, able to assume a feminine writing, despite the recession of feminist movements, in Spain particularly.

Keywords: Feminism, women's writing, interview, theory, Belén Gopegui, Soledad Puértolas.

¿EXISTE ESCRITURA FEMINISTA EN LA ESPAÑA ACTUAL?

La formulación de un discurso crítico sobre la producción literaria de mujeres en la España contemporánea que propongo en este artículo tiene como base por un lado el análisis de las palabras orales de las narradoras españolas

(a partir de entrevistas que realicé personalmente con ellas), y por otro de las palabras escritas en dos cuentos recientemente producidos por dos escritoras españolas: «El jardín de la Señora Mussorgsky» (*La corriente del golfo*, Anagrama, 1993) de Soledad Puértolas y «En desierta playa» *Westpennest* 99 (1995) de Belén Gopegui. Este estudio tiene como último objetivo reflexionar sobre el fenómeno del feminismo a través de la literatura escrita por mujeres en España a finales del siglo XX.

Cuando entrevisté a Soledad Puértolas y a Belén Gopegui (y a otras once escritoras más)¹ tenía como objetivo, entre otros, recoger la opinión de estas escritoras sobre su propio proceso creativo y, en especial, la influencia que el hecho de ser mujer, haberse desarrollado como escritoras y como mujeres en la España de fin de siglo, tiene sobre su labor literaria. Evitando cualquier aproximación de tipo puramente academicista, las entrevistas se centraron alrededor de sus experiencias personales, sus concepciones particulares del proceso literario, y sus reflexiones sobre la situación de las mujeres en la España actual.

Los resultados de mis entrevistas fueron sorprendentes, y hasta cierto punto contradictorios. En primer lugar, fue unánime la aversión que estas escritoras sienten hacia la posibilidad de que sus obras sean catalogadas bajo epígrafes como «literatura feminista» o «literatura de mujer». El primero porque «feminismo» se asocia popularmente a una postura política radical, o incluso a lesbianismo, y el segundo porque la literatura «de mujer» es percibida como un subgénero plagado de estereotipos, de menor calidad que la Literatura con mayúsculas, asociada en general a la producción de autores de género masculino. Ellas desean ser conocidas como escritoras, simplemente, sin ningún tipo de connotación o preconcepto.

En segundo lugar, aunque en este caso las opiniones fueron más diversas, todas coincidieron también en mayor o menor grado en que su condición de mujer, con toda su carga (variable) social y cultural, influye en su aproximación al proceso creativo, especialmente sobre el punto de vista que como narradoras adoptan para reinventar el mundo que las rodea. Una influencia que se evidencia no sólo a nivel personal, sino como denominador común, reflejo de la situación social de un país, y de la que en absoluto reniegan (aunque también es cierto que el grado de variación en el reconocimiento de esta influencia entre las narradoras entrevistadas fue bastante amplio).

Es, sin embargo, posible reconciliar ambos aspectos en una única idea: aunque en general el feminismo, en el sentido tradicional, sea un movimiento en recesión en España, la mujer española, en su vida cotidiana, ha perdido gran parte de sus miedos a expresarse como mujer, y a exigir su plena participación en la sociedad, sin necesidad de renunciar a su individualidad o de amoldarse a los estereotipos patriarcales.

Esto me lleva a reflexionar brevemente sobre la influencia que ha tenido el fenómeno del feminismo en España y, en concreto, en sus escritoras.

En la actualidad el movimiento feminista en España está bastante disgregado

1. López-Cabrales 2000.

pero no por ello se debe desestimar los logros de la mujer española que, a pesar de su historia de opresión en la sociedad patriarcal, paternalista y utilitaria de comienzos de siglo, y autoritaria y prepotente durante la última dictadura militar, ha seguido avanzando en su lucha. Quizás uno de los motivos de dicha disgregación se deba al hecho de la oficialización del feminismo que, desde los 80 en adelante y sobre todo propiciado por el gobierno del PSOE, encontró espacios oficiales subvencionados por el estado como el Instituto de la Mujer, los Departamentos de la Mujer, los Centros de Estudios de la Mujer, que provocaron, por un lado, una mejora de la situación de la lucha feminista (a más espacio, más voz) pero por otro, una superestructuración y jerarquización que no casaban con los objetivos originales de dicha lucha. Por tanto, no puedo evitar la tentación de realizar una interpretación de este breve y reciente período de la historia de la mujer desde el punto de vista del utilitarismo político: ninguna de las fuerzas políticas en lucha durante la transición y posteriormente podía ignorar la decisiva importancia de ganar el voto de la mujer, de mostrarse progresistas y abiertos a las reclamaciones feministas. Pero al mismo tiempo sometieron a éstas a un lento proceso de «fagocitación» que las encorsetó y sometió de nuevo a las viejas, aunque con nuevos disfraces, reglas del juego.

En cuanto a la teoría, se dice que la verdadera crítica literaria feminista «debería estar abierta a la polifonía o multiplicidad textual necesariamente resultante de la enorme variedad de experiencias, problemas y utopías expresados en su producción literaria por mujeres de las más distintas procedencias y situaciones vitales» (Dieguez 5). También suscribo las palabras de Riddel cuando dice que la crítica literaria feminista no se inicia pensando que todas las mujeres, por el hecho de serlo, escriben igual:

Se inicia pensando que las novelistas, por ser mujeres, se enfrentan a problemas parecidos. Los problemas y su intensidad están determinados en gran parte por la cultura específica a la que las escritoras pertenecen y por sus circunstancias personales en relación con esa cultura. Se trata [...] de identificar esos problemas y de señalar, en las obras, las diferentes trayectorias que se hayan seguido para superarlos (Riddel 13).

La experiencia existencial de las mujeres, aunque participa de la heterogeneidad propia de cualquier grupo humano, comparte un factor común: la presencia de una serie de aspectos diferenciadores respecto a los agrupados bajo lo que, por coherencia, podríamos denominar «experiencia masculina» —ambas se nutren de los más profundos y arraigados elementos del tejido social—, y que aparecen por necesidad en su narrativa, ya sea explícita o implícitamente, con distintos aspectos y matices. Para ello tendríamos que encontrar un término más propicio, entendido como un término no inclusivo sino definido como alternativa al concepto de literatura canónica y patriarcal, intentando desterrar los prejuicios que etiquetas como literatura «femenina feminista o de mujer» acarrean. En el fondo, es tan sencillo como aplicar el axioma de que toda persona que escribe parte de la experiencia personal para la creación de su universo narrativo, y crecer y desarrollarse como mujer es claramente una experiencia diferenciadora.

Pero ¿por qué las escritoras piensan que el hecho de «escribir» como mujeres las va a reducir, las va a encasillar en un apartado ridículo de la historia de la literatura como si todas estuvieran haciendo lo mismo?

Elvira Lindo es bastante explícita al respecto y decía «nunca he utilizado mi condición de mujer como un envoltorio para mi trabajo» y Cristina Fernández Cubas comentaba que feminismo y literatura no tienen por qué ir juntos porque en las situaciones de la vida se ve si se es feminista o no. Irene Gracia decía que el sexo de quien escribe le parecía circunstancial y que lo mismo que ser anciano, niño, hombre o mujer son anécdotas que influyen. La única distinción que esta escritora hacía es que haya buena o mala literatura. Ana Rosseti, sin embargo, defendía que la mujer tenía que empezar a contar su propia historia, porque recuperarla significa recuperar un prestigio, una profesionalidad y una manera de saber hacer las cosas por parte de las mujeres que han estado ocultos.

Esto me hace pensar que el hecho de que la escritora contemporánea en España no quiera estar relacionada con cierta «escritura de mujer» no se debe a que haya demasiada igualdad en este país y que la mujer no tenga que hablar de ella ni de sus problemas en la sociedad, a pesar de los adelantos mencionados anteriormente. La única manera de «triunfar», literariamente hablando, en España no es ser considerada «la escritora del año», sino ser «escritor» de buena calidad —no sólo asexuado, sino anclado en la tradición literaria masculina documentada sobremedida en los autores que me dieron estas escritoras como posibles influencias². Las escritoras españolas conocen los estereotipos que la

2. Como se ve en sus testimonios, cuando la mayoría de ellas es preguntada sobre las posibles influencias en su literatura responden con nombres masculinos. Y se puede dar una relación de nombres al respecto de la pregunta que tipo de escritura te ha influido como lectora y como escritora: Elvira Lindo, por ejemplo, comenzaba diciendo que para empezar no se metía en distinciones de «escritores y escritoras» y citaba Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Fernán Gómez, Haro Tegglen, Ruth Rendell, Patricia Higsmithe y Anne Tyler. Cristina Fernández Cubas nombraba a Poe, Gombrowicz, así como la película «Jenny» que vio cuando era pequeña y que le marcó. Irene Gracia habla de otras influencias: Poe, Wilde, Dostoievsky, Millás, Gándara, Ferrero. Belén Gopegui no habla de influencias porque según ella, eso significaría que su escritura se parece a la de estos maestros, habla de gustos y menciona a Proust, Tolstoy, Balzac, Flaubert, Millás. Marta Sanz estaba de acuerdo con Gopegui con respecto a hablar de «influencias», pero, sin embargo citaba a Henry James, Marguerite Durás, Ford Madox y Dostoievsky, por otro lado también destaba a escritoras como Salabert y Gopegui que le parecían excelentes. La prolífica Soledad Puértolas mencionaba a Cernuda, Bécquer e incluso a Juan Ramón Jiménez y Baroja como libros de cabecera, y también reconocía el trabajo de gente nueva como Clara Sánchez, Enrique Vilamatas y Carlos Cascán. Rosa Regás, después de comentar la influencia que tuvieron en ella los escritores latinoamericanos (Cortázar, García Márquez, Arguedas), citaba a Proust, Buzzatti y al nuevo escritor español Lorenzo Silva. Esther Tusquets denominaba su escritura de proustiana, barroca, latinoamericana y reconocía que le gustaba mucho Carpentier, aunque también admira a escritores españoles como Mendoza, Marsé, Javier Marías, Ana María Moix, Fernández Cubas, Matute, Gaité y otras muchas que no quería olvidar. Es obvio, sin necesidad de hacer un cómputo matemático que hay una mayoría de hombres en esta lista de influencias.

Juana Salabert dijo que es más difícil a veces ser escritora que escritor, porque los hijos y la sociedad reconocen esta profesión en el hombre, pero no en la mujer. Salabert explicaba que en familias de conocidos/as, cuando el padre está escribiendo, está «trabajando» y se le respeta. Su experiencia como madre y escritora es muy diferente. Juana Salabert comentaba sus influencias de

sociedad española aún tiene a cerca de lo que significa ser mujer y escribir como mujer.

Por tanto ¿podemos culpar a estas mujeres por no querer estar relacionadas con cierta «escritura de mujer» cuando ésta quiere decir cocina, sentimientos y pasión estereotipada? Ellas, a mi parecer, ven la poca seriedad y objetividad con que se analizan, a veces, los textos producidos por mujeres en la España contemporánea³. No es que estas escritoras no estén luchando por su género en este país (porque con su escritura muchas de ellas lo están haciendo), es que se resisten a que se las meta en el saco estereotípico de «femenino» y la crítica no las considere de manera seria.

DOS CUENTOS DE ESCRITORAS, DOS HISTORIAS DISTINTAS:

UN CASO PRÁCTICO

Los cuentos elegidos para esta presentación: «El jardín de la señora Mussorgsky» de Soledad Puértolas y «En playa desierta» de Belén Gopequi se relacionan con lo comentado hasta el momento sobre el feminismo y las escritoras en España.

Soledad Puértolas no piensa que la escritura de mujer pueda ser catalogada: «Yo creo que es algo imposible de catalogar. Unos dicen que las mujeres somos más pragmáticas y luego viene otro y te dice lo contrario, que somos más románticas. ¿En qué quedamos?» (López-Cabrales 125). Sin embargo, la misma escritora piensa que uno de los logros que las mujeres en España deben alcanzar es «conseguir que el hombre cambie un poco más. Las mujeres han cambiado mucho, y creo que están en un momento estupendo, pero los hombres no tanto. Creo que ahora los hombres dan más problemas que las mujeres. No se han adaptado al cambio de mentalidad» (López-Cabrales 134).

Se ha dicho que a las mujeres de la generación a la cual pertenece Soledad Puértolas (la nueva narrativa española), cuando empezaron a escribir, después del franquismo, les costaba bastante, y por ello se enmascararon en voces masculinas. Quizás éste sea el motivo por el que Puértolas escribe su primera novela *El bandido doblemente armado* (1980) utilizando esta estrategia narrativa. Sin embargo, la escritora, en cierto modo evadiendo responsabilidades, convierte su proceso creativo en un espectáculo de magia en el que los personajes hacen lo que quieren con la trama de la obra: «La verdadera razón por la que me interesé por este personaje fue porque me intrigaba. Me divertía ver desde la perspectiva de un hombre. Cuando escribes estás contando cosas de ti misma,

la literatura francesa, principalmente, pero también de la norteamericana (Faulkner, Dos Pasos, Capote) y latinoamericana (Onetti, García Márquez) y española moderna (Valle y Matute) y actual (Jesús Ferrero, Marta Sanz, Paco Solano, Irene Gracia, Llamazares, Benjamín Prado, etc.).

3. ¿Cuántas mujeres tienen un asiento en la ilustre Real Academia de la Lengua Española? A pesar de que yo no esté a favor de la total «oficialización» de la mujer, es así como socialmente se percibe el poder, a base de contabilizar el número de mujeres —u hombres, que para el caso es lo mismo— que posean un lugar público y que aparezcan en la televisión

pero vistas por otra persona, eso es lo bueno. Yo les transmito [a mis personajes una] experiencia y ellos, de repente, le dan la vuelta, y a mí me divierte mucho ver ese juego» (López-Cabrales 133).

El cuento de Soledad Puértolas que analizaré a continuación encierra la imagen de una señora inmigrante europea que vive en un pueblo cercano a Washington D.C. (EE.UU.) y posee el jardín más bello del vecindario. La señora Mussorgsky es conocida en todo el barrio por su jardín, pero poco se sabe de ella ni de su vida (y a nadie parece interesarle). Se la presenta como a una mujer agradable que vive sola y es visitada por su sobrino, residente en Alexandria, que le ayuda a cortar el césped semanalmente. La vida de la señora Mussorgsky cambia dramáticamente cuando ésta pierde un concurso de flores organizado por el Instituto Einstein y galardonado con una medalla y un viaje de una semana de duración a Holanda. La protagonista no puede entender cómo sus flores, siendo las más halagadas del barrio, han quedado tan sólo en un discreto tercer puesto en el concurso. La destrucción de sus sueños y sus delirios de grandeza (en todo momento considera que ella es la única justa merecedora del premio), y el desmoronamiento de su orgullo ante la opinión pública son los motivos por los que la señora (quien es descrita como alguien cordial, apacible, agradable, sonriente, amable al comienzo de la historia), termine teniendo que marcharse del barrio después de haber sufrido un ataque de locura en el que destruyó su casa: «Cuanto más ruido se producía, más ruido quería meter. No es que sintiera odio por sus pertenencias, los muebles y los objetos que la habían acompañado, es que deseaba eliminarlos, herirlos» (228). Al utilizar el verbo «herir», la voz narrativa nos hace partícipes de un sentimiento que va más allá del estrago de las cosas materiales de la casa. La señora Mussorgsky se da cuenta que lo que es importante para ella no es apreciado por los demás, que ha perdido todo lo que amaba en su vida (su marido y su hijo más querido han muerto) y que siempre ha sido paciente y crédula, dejándose mover de acá para allá, con su maleta cada vez más cansada (227). El fracaso exterior (la opinión pública en un concurso) la retrotrae al interior, a su propia vida, a las personas que la han querido y han muerto, y llega a la conclusión de que ya nada tiene sentido. Por eso decide «dañar» el interior de su casa que representa su vida⁴. Al final de esta historia, el sobrino le cuenta a la hermana de la voz narrativa que su tía, la señora Mussorgsky, se ha vuelto loca, está recibiendo tratamiento y se va a vivir a California con su hijo pequeño, a quien odia⁵.

Se puede concluir que este cuento presenta a una mujer golpeada y descontenta con una vida en la que lo único que tiene sentido es el reconocimiento de los demás en cuanto a la belleza de sus flores (pura apariencia). Esta mujer no está liberada, representa a una generación de mujeres mayores que sólo triunfaban

4. «Para mí, la casa es el gran escenario de mi vida. Yo no trabajo fuera de casa. Mi vida es mi casa, y esto se refleja en mi obra» Entrevista 97.

5. La voz narrativa, incluso, concluye que probablemente volverá a plantar su jardín en casa de su hijo. No hay solución, no cambia, se va a vivir con un hijo que detesta y conoce bien, sabe lo que se espera de ella y se siente reafirmada. Su vida no va a cambiar, si se quiere va a empeorar.

si los demás las veían como triunfadoras. Eran mujeres objetos del escrutinio, la mirada, la opinión de una sociedad que las juzgaba por su papel social. Primero fueron observadas como niñas, luego como madres y, finalmente, como abuelas. Las ancianas viudas en España terminaban sus vidas haciendo crochet, tejiendo, yendo a misa o cuidando sus geranios y flores, gracias a los cuales, mientras regaban, podían observar la realidad de la calle desde sus balcones. La búsqueda de una existencia apacible en la vida es algo común para mucha gente y es positiva cuando es elegida y no impuesta. La Señora Mussorgsky, con su rabietta final, nos demuestra que cuando los esfuerzos no son apreciados hay que romper con el mundo (desaparece de su barrio). Perder el concurso de flores (metáfora de la confianza y consideración de los demás) equivale a fracasar en la vida. La única respuesta posible ante tal frustración para una viuda mayor es la locura. Nada más se puede hacer ya que nada tiene sentido. El cuento de Soledad Puértolas no proporciona ninguna esperanza para la mujer, y el mensaje feminista extraído de este texto radica en el rechazo de la actitud de la protagonista, ante la derrota. La enseñanza que se puede vislumbrar es que para este tipo de mujer regida por la apariencia y el reconocimiento de la sociedad circundante no hay salvación, ni posibilidad de futuro.

La señora Mussorgsky fácilmente se opone al personaje masculino innominado y a la vez voz narrativa y protagonista del cuento «En desierta playa» de Belén Gopegui. Esta escritora no descarta la importancia que el feminismo ha tenido en lo que se ha denominado el «boom» actual de las escritoras españolas, cuando dice que dicho «boom» es un tema «por una parte muy mercantil, pero por otra parte, es un fenómeno cultural. El feminismo y la participación de la mujer han ayudado a que haya un interés por lo que hace la mujer, que antes por problemas políticos no había» (López-Cabrales 82)⁶. Gopegui incluso reconoce que el hecho de ser mujer sí aporta algo diferente a la literatura, pero que es recomendable no caer el «esencialismo femenino»: «Una mujer que tenga conciencia de su realidad podría contar algunas cosas que los hombres no podrían contar porque no las han vivido. [...] en estos momentos, creo que hay muchas mujeres que con mucho talento y voluntad se podrían meter en un mundo al que los hombres no llegan. Pero muchas están contando historias para entretener y para fomentar los peores tópicos femeninos» (López-Cabrales 83).

El hecho de que la voz narrativa del cuento de Belén Gopegui sea masculina, no creo que sea un juego ni una mera estrategia narrativa (al contrario de lo que comenté al principio sobre Soledad Puértolas), ni me incapacita para contrastar este personaje con el del cuento de Puértolas⁷, ya que en el texto de Gopegui se trata el tema universal de la lectura y de cómo somos capaces de construir

6. Además añade «Pero, vamos, en el caso de España, creo que es un problema más comercial [...]. No sé si mi novela, si no estuviera escrita por una mujer, hubiera sido publicada, pero si tuvieron alguna duda, eso, por supuesto, fue un punto a mi favor» (López-Cabrales 82-83).

7. En el fondo, la señora de este cuento tiene muchas características comunes con la mayoría de los personajes femeninos de las obras de Puértolas.

«el otro lado de este mundo» (Gopegui 1995 mayo, 3)⁸. «En playa desierta» es la hipotética carta que el protagonista escribe a otra persona figurada que ha estado controlando sus lecturas a través de subrayados (y un sólo comentario: «¿cuántas más?») aparecidos en los libros policíacos que ambas personas han leído en una biblioteca pública. El texto encierra una carta de reproche que, a la vez, posee fortaleza en el deseo de superación por parte de quien la escribe.

Belén Gopegui es una escritora joven⁹ española que cree en la literatura como proyecto y en la narrativa como un objeto destinado a poseer y producir un sentido concreto¹⁰. La novela (y el cuento por ende), según Belén Gopegui, al estar destinada a emitir un sentido completo, se muestra como un constructo cultural en el que cada pieza, cada personaje, cada metáfora ha de estar destinada a cumplir ese objetivo. Esta escritora parte de la idea de la literatura como actividad que requiere un compromiso absoluto, un medio por el cual poder poner voz a una experiencia encuadrada en un tiempo y espacio concretos (aunque no necesariamente se traduzca en un escenario narrativo determinado) que de otra manera quedaría muda. «La vida discurre por cauces informes, difusos, pero el relato es, siempre, responsabilidad del narrador» (Belén Gopegui, «La posibilidad de escribir», 27).

En «En desierta playa» se hace una llamada a la responsabilidad porque no es válido dejarla en las manos de los demás ni en sus opiniones, como hace la señora Mussorgsky. El lector de novelas policíacas —a la vez escritor de esta epístola— interpreta los signos que aparecen en los textos que está leyendo y que, incluso a veces, le desvelan al criminal de las historias. Este otro personaje inventado que marca las novelas que el narrador lee representa

8. En este artículo, Gopegui comenta: «Cualquiera puede decirnos cómo hay que vivir, pero sólo las novelas pueden construir un contexto que no sea real [...], sino que sea exclusivamente verosímil; construir el otro lado de este mundo; construir, en definitiva, al lector que da significado o propone un sentido para ese textos que somos y al cual, desde aquí, sólo podemos agregar palabras» (Gopegui 1995 mayo, 3).

9. Belén Gopegui nació en Madrid en 1963, y antes de licenciarse en Derecho ya sabía que quería dedicarse a la literatura. Ha publicado tres novelas: *La escala de los mapas* (1993), *Tocarnos la cara* (1995) y *La conquista del aire* (1998). Ha sido galardonada con el premio Tigre Juan (1993) y el premio Iberoamericano de Primeras Novelas «Santiago del Nuevo Extremo» (1994). Ha colaborado en la antología de cuentistas españolas contemporáneas publicada por Lumen (1995) *Cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas* con un cuento titulado «En desierta playa», además de prestarse a dar conferencias y asistir a debates sobre la construcción de la novela y la literatura. Por citas sólo algunas de sus más destacadas colaboraciones, ha participado en el seminario «La imaginación de leer», organizado por la UIMP en Santander, en el verano de 1994 con «El acto de leer y el adulterio: una lectura de adioses» y ha realizado un artículo a petición del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Toronto (Canadá) para un trabajo coordinado por Mr. Anthony Percival sobre los narradores españoles y el proceso de creación.

10. «[La novela] es una forma de conocimiento particular que otorga el protagonismo a la imaginación» (Rojo 11). En su artículo «El acto de leer y el adulterio» hay un seguimiento directo de cómo leer nos transforma, como el adulterio, nos proporciona una experiencia de metamorfosis. A mi juicio, lo interesante de la metamorfosis es el hecho de que alguien sea otro mientras sigue siendo el mismo (Gopegui 12).

al padre, pero, como buen guía, no dicta, sólo da pistas, deja señales que el lector ha de esforzarse por interpretar. La voz narrativa está enfurecida: grita al padre-guía para que aparezca, que se deje ver; lo espera y busca días enteros en la biblioteca; desea con desesperación comunicarse con él, verlo, hacerle preguntas. Indignado, el narrador expresa en la carta: «No le habría costado trabajo ir redactando un mensaje, o varios. Superponer sus palabras a las de las novelas. Pero no lo hizo. Su único mensaje fue una suma: ¿cuántas más? Soy yo, entonces, quien está construyendo su mensaje» (319-320).

El cuento de Belén Gopegui es una llamada al compromiso, un reto a seguir luchando¹¹, creciendo, leyendo aunque los guías que tuvimos hayan desaparecido. Es el deseo de matar al padre, de enfrentarse a él y pedirle cuentas. Un padre que ya no está pero cuyas enseñanzas permanecerán con nosotros siempre. Por eso, esta carta termina de la siguiente manera: «Tengo que retarte [...]. Tengo que elegir un pupitre y empezar a leer. Y descubrir que no estás. Que me has dejado, esta vez sí, y para siempre, solo. A no ser que a partir de ahora vayas a estar en todos los libros» (320). El fracaso en su narrativa es un punto de partida, como la autora ha explicado hablando de una de sus novelas, *Tócarlos la cara* (1995), «lo que a mí me interesa es lo que pueden hacer los personajes *después* del fracaso. Lo que me interesa es el fracaso como una forma de aprendizaje» (Rojo 11)¹².

La fortaleza final de esta voz narrativa se opone diametralmente a la locura como único escape de la señora desprestigiada del cuento de Puértolas. El narrador en el cuento de Gopegui destruye el canon literario (critica libros como *El Quijote* y *Madame Bovary* y *El hombre sin atributos*, pilares de la literatura universal) y propone la lectura de un género considerado «menor»: las novelas policíacas; en este sentido el texto es una defensa a ultranza del autoaprendizaje y de la libertad. Quien nos habla, un chico fracasado en sus estudios de derecho, abandonado económicamente por su familia, trabajador en una fotocopiadora y lector incansable de novelas policíacas, emite un mensaje final liberador, emprendedor: seguirá leyendo, buscando, porque su vida ha sido transformada por este guía, o mejor aún, por las interpretaciones que él ha hecho de las enseñanzas de este guía (lo cual le da más poder aún). Ha aprendido y ahora, aunque colérico por la inseguridad que produce el abandono, se sentará, seguirá leyendo y tomando responsabilidades. En su camino y búsqueda ha conocido y reencontrado a otras personas con las que

11. Gopegui ha descrito en distintos artículos la importancia de las acciones: «Una acción es la manera que tiene cada persona de manifestarse» (Rojo 11). Su novela *Tócarlos la cara* (1995) trata de la viabilidad de un proyecto común, de la lucha en grupo. En este sentido «En desierta playa» puede ser una continuación del tema abierto en *Tócarlos la cara*, ya que al final de esta novela el proyecto fracasa y los personajes deben volver a empezar.

12. Es interesante que la autora comenta lo mismo sobre el acto de leer y el adulterio: «Ni el acto de leer ni el adulterio ocurren sólo mientras el hombre, o la mujer, están frente al libro o con su amante. Ambos cobran verdadera importancia después, cuando las imágenes de lo leído, o de lo vivido, se articulan y empiezan a formar una pregunta, un juicio o una sombra» (Gopegui 1995, 14).

compartir sus lecturas: Juan, la chica que lee *La muerte de Virgilio*, su hermana y el bibliotecario. Aunque se siente solo por la desaparición de su padre-guía, su pasión por la lectura y lo aprendido lo acompañarán hasta el final.

Relacionar el mensaje de esta historia con la literatura feminista es relativamente sencillo, ya que encaja perfectamente en lo apuntado al principio de esta presentación sobre la rebeldía de la producción literaria de las mujeres contra los roles asignados. Si acaso, el uso de un narrador masculino en este último cuento destaca el hecho de que las etiquetas son un mero recurso comercial

CONCLUSIONES

En el plano teórico, el problema que plantea el estudio de la literatura de mujer en la España actual deriva de la contradicción presente en cualquier tipo de generalización: por una parte aceptar que todas las mujeres españolas comparten un mínimo denominador común, una misma experiencia vital que, aunque vaga y difusa, está presente. Y por otro, entender que utilizar el calificativo «de mujer» arrastra irremediabilmente toda una serie de preconceptos que limitan y lastran el mensaje buscado por las escritoras. Es interesante observar cómo todas las autoras a quienes entrevisté optan por la misma estrategia: eludir el segundo aspecto, y aceptar el primero a título privado, considerándolo en muchos casos obvio.

No pienso que sea osado manifestar que escritoras como Belén Gopegui (y aquí me refiero también, entre otras, a Juana Salabert, Irene Gracia y Marta Sanz) están representando a una generación más joven de mujeres capaces de enfrentar posturas responsables ante la escritura. El ejemplo, poco representativo si se quiere, de la contraposición de personajes en dos cuentos de dos escritoras españolas pertenecientes a dos generaciones distintas (Puértolas nacida en 1947 y Gopegui en 1963) ha demostrado que, aunque el feminismo sea un fenómeno en recesión a nivel mundial (no sólo en España), las escritoras españolas más jóvenes están presentando personajes –masculinos o femeninos– conscientes en sus textos y que están comenzando a entender su posición social, su historia y las implicaciones que el hecho de ser mujer tiene en sus textos.

Bibliografía

- Bellver Catherine, «Two Women Writers from Spain». *Letras Femeninas* 8, 1982; 3-7.
Cameron Arribas Tomás, «Lógica de una narrativa en Una enfermedad moral de Soledad Puértolas». *Ventanal* 14, 1988; 133-137.
Carmona Vicente, «Conversando con Mercedes Abad, Fernández Cubas y Soledad Puértolas: "Feminismo y literatura no tienen nada que ver"». *Mester* 20, 1991; 157-165.
Diéguez María Luz, *La polifonía como imperativo feminista: Desmitificación, subversión*

- y creación de nuevas voces narrativas en Esther Tusquets, Paloma Díaz-Más, Carolina María de Jesús y Rigoberta Menchú*. Ann Arbor: Dissertation Abstracts, 1989.
- DiNonno Intermann Margarite, *El tema de la soledad en la narrativa de Soledad Puértolas*. Lewinston: Mellen University Press, 1994.
- Encinar Angeles, *Doce cuentos de este siglo. 30 narradoras españolas contemporáneas*. Barcelona: Lumen, 1995.
- Gopegui Belén, «El acto de leer y el adulterio; una lectura de los adioses» presentación en el seminario «La imaginación de leer» organizado por la UIMP en Santander, 1994.
- Gopegui Belén, «El otro lado de este mundo». *Babelia*, 27 de mayo, 1995; 2-3.
- «En playa desierta» en Encinar.
- Gopegui Belén, «Los caminos de la felicidad». *Babelia*, 29 de noviembre, 1997; 24.
- López-Cabrales María del Mar, *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea, 2000.
- Mattalía Sonia, «Entre miradas: las novelas de Soledad Puértolas». *Ventanal* 14, 1988; 171-192.
- Puértolas Soledad, «El jardín de la Señora Mussorgsky» en Encinar.
- «Los detectives de Hammet». *Revista de Occidente* 44, 1985; 164-177.
- Riddel María del Carmen, *La escritura femenina en la postguerra española*. New York: Peter Lang, 1995.
- Riera Miguel, «Los vacíos del tiempo: Entrevista con Soledad Puértolas». *Quimera* 72, 1987; 42-48.
- Rojo José Andrés, «“Las novelas tienen una función”, Belén Gopegui confirma con *Tocarnos la cara* su apuesta narrativa». *Babelia*, 10 de junio, 1995; 11.
- Talbot Lynn, «Entrevista con Soledad Puértolas» *Hispania* 71, 4, 1988; 882-883.